

# Epitaffio

Nel momento in cui la digitalizzazione si impone come il più moderno metodo di codifica delle immagini fotografiche, le fondamenta stesse e lo status del documento [fotografico] vengono messi in discussione. I primi effetti di questo processo fanno pensare che la portata del cambiamento sarà sconvolgente. Qualsiasi esile continuità sia mai esistita tra la fotografia o l'immagine digitalizzata e il suo messaggio potrebbe spezzarsi, polverizzando così il problematico concetto di rappresentazione.<sup>1</sup>

Di fatto, la nuova malleabilità dell'immagine potrebbe infine condurre a un profondo indebolimento dello status della fotografia come forma pittorica intrinsecamente attendibile. [...] Se venisse meno una pur minima fiducia nella fotografia, probabilmente molte immagini perderebbero il loro significato, non solo come simboli ma come testimonianze.<sup>2</sup>

Per certi versi ci troviamo di fronte alla morte della fotografia; ma, come in un film, il cadavere resta e viene rianimato, grazie a un misterioso nuovo processo, per abitare la Terra in forma di zombie. [...] La digitalizzazione è un processo che cannibalizza e rigurgita le immagini fotografiche (e di altro tipo), consentendo la produzione di simulazioni delle simulazioni. [...] La fotografia perde il suo peculiare status estetico per diventare semplice informazione visiva e una volta che i dati saranno raccolti esclusivamente per mezzo di macchine digitali la fotografia tradizionale basata su pellicola e carta sarà scomparsa sia come tecnologia sia come estetica specifica del medium. [...]

La fine della fotografia è la fine non di qualcosa di somigliante alla fotografia, ma di ciò che può essere considerato immutabile.<sup>3</sup>

In poco più di dieci anni, infatti, il rapido sviluppo di un'ampia varietà di tecniche di grafica digitale ha contribuito a una profonda riconfigurazione delle relazioni fra soggetto osservatore e modi della rappresentazione, di fatto invalidando la maggior parte dei significati culturalmente riconosciuti per i termini "osservatore" e "rappresentazione". La formalizzazione e la diffusione di immagini generate al computer sono fo-

riere di un'onnipresenza di "spazi" visivi artificiali di qualità radicalmente altra da quella mimetica di cinema, fotografia e televisione.<sup>4</sup>

Si possono individuare alcuni momenti storici nei quali la repentina affermazione di una nuova tecnologia (come la stampa, la fotografia o l'informatica) ha costituito il fondamento di nuove forme di pratica sociale e culturale e segnato l'inizio di una nuova era di esplorazione artistica. La fine degli anni trenta dell'Ottocento – l'epoca di Daguerre e Talbot – è stato uno di questi. E così sarà ricordato l'inizio degli anni novanta del Novecento: il momento in cui l'immagine digitale elaborata al computer ha cominciato a sostituire l'immagine fissata sull'emulsione fotografica a base argentea.

[...] Nel 1989, suo centocinquantésimo anniversario, la fotografia era morta – o meglio, radicalmente e definitivamente rimpiazzata –, come lo era stata la pittura centocinquanta anni prima.<sup>5</sup>

Di fronte all'invenzione della fotografia, pare che il pittore francese Paul Delaroche abbia dichiarato: «Da oggi la pittura è morta!».<sup>6</sup> Ora, poco più di centocinquant'anni dopo, sembra che tutti vogliano parlare della morte della fotografia. Questa prolungata fissazione per la morte deriva da due preoccupazioni tra loro correlate. La prima è un effetto del diffondersi di processi computerizzati di produzione visiva che consentono di spacciare fotografie "false" per vere. Si prevede che gli spettatori, non più in grado di distinguere il falso dal vero, perderanno sempre più la loro fede nella capacità della fotografia di veicolare una verità oggettiva. La fotografia, quindi, non sarà più lo strumento principe per la trasmissione delle informazioni e, data la proliferazione di immagini digitali apparentemente identiche alle fotografie, potrebbe persino essere deprivata della sua identità culturale e della sua specificità di medium.<sup>7</sup>

Queste previsioni sono rese più fosche da una seconda fonte di preoccupazione: il forte sospetto che stiamo entrando in un'epoca in cui non sarà più possibile distinguere un originale dalle copie. Cosa e segno, natura e cultura, umano e macchina: tutti questi enti finora incrollabili paiono collassare l'uno sull'altro. Sembra che presto il mondo intero consisterà in una natura artificiale indifferenziata, un'iperrealtà. In questo scenario, la *vexata quaestio* della distinzione del vero dal falso non sarà altro che un pittoresco anacronismo – come la fotografia stessa.

Pertanto la fotografia oggi si trova di fronte a due crisi manifeste, una tecnologica (l'introduzione delle immagini computerizzate) e una epistemologica (che riguarda grandi cambiamenti nell'etica, nella conoscenza e nella cultura). Prese insieme, queste crisi sembrano preannunciare la morte della fotografia, la "fine" della fotografia e della cultura che essa sostiene. Ma di quale tipo di fine si tratterebbe esattamente?

Non bisogna dimenticare che la fotografia è stata associata alla morte fin dal principio. Le avvisaglie della sua nascita sono coincise con la scomparsa dell'episteme premoderna. Nel fermare o riportare indietro il tempo, ogni fotografia pareva incarnare questo perverso intreccio di vita e morte. "Negromanzia" era l'allegria accusa di alcuni giornalisti dell'epoca. Altri però presero seriamente questa relazione con la magia nera. Per esempio, nel 1842 lo scultore norvegese Thorvaldsen acconsentì a farsi ritrarre in un dagherrotipo, ma, per non correre rischi, formò con la mano un segno per scacciare il malocchio. Allo stesso modo, Nadar con fare divertito ci racconta che il suo amico Balzac aveva una gran paura di farsi fotografare:

Dunque, secondo Balzac, ogni corpo, in natura, è composto da serie di spettri, in strati sovrapposti all'infinito, stratificati in membrane infinitesimali, in tutti i sensi in cui si attua la percezione ottica. Non essendo consentito all'uomo di creare – ovvero costituire una cosa solida da un'apparizione, dall'impalpabile, ossia dal *nulla* fare una *cosa* –, ogni operazione daguerriana interveniva a rivelare, distaccava e tratteneva, annettendoselo, uno degli strati del corpo fotografato.

Ne derivava per detto corpo, a ogni operazione ripetuta, l'evidente perdita d'uno dei suoi spettri, ossia di una parte fondamentale della sua essenza costitutiva.<sup>8</sup>

Un eccesso di vita era davvero un bel problema per quei primi fotografi che cercavano di fare ritratti. A causa dei lunghi tempi di esposizione, anche un lieve movimento della testa dei soggetti provocava una sgradevole sfocatura. Alcuni critici lamentavano che lo sforzo per restare fermi faceva sembrare il volto del soggetto simile a quello di un cadavere. Ma di lì a poco si trovò una semplice soluzione: chi voleva farsi fare un ritratto doveva infilare la testa in un congegno costrittivo che assicurava il mantenimento della postura per i secondi necessari. Questo congegno trasformò il tempo vivo del corpo nell'immobilità di un'effigie imbalsamata. In altre parole, la fotografia esigeva che se si voleva apparire naturali ci si doveva comportare come se si fosse morti.

I fotografi ritrattisti svilupparono ulteriormente questa relazione grazie al redditizio mercato delle fotografie postume. Genitori in lutto si consolavano con una fotografia del loro amato defunto, un'immagine del morto da morto che in qualche modo serviva da sostegno per i vivi. Il business crebbe ancora quando, nel 1861, un incisore di Boston annunciò di aver trovato il modo di fotografare i fantasmi. Migliaia di fotografie mostravano il consorte vivente con il defunto, un conforto per chi fosse incline allo spiritualismo e una manna finanziaria per chi era in grado di manipolare la tecnica della doppia esposizione.<sup>9</sup>

Non tutti beneficiarono del successo commerciale della fotografia. Come Delaroche aveva predetto, la sua diffusione nelle capitali dell'Europa occidentale procurò la rovina di molte affermate industrie di produzione visiva. I ritratti in miniatura, per esempio, si estinsero rapidamente a causa della comparsa dei dagherrotipi, precisi, lucenti e magicamente economici. Come prediceva nell'aprile del 1839 N.P. Willis, il primo critico fotografico americano, anche altre pratiche artistiche erano minacciate dal nuovo strumento: «Scomparite acquetinte e mezzetinte! Come camini che ingoiano il proprio fumo, divorate voi stesse! Acquafortisti, calcografi e incisori, tracannate le vostre acqueforti e morite! È la fine della vostra magia nera. [...] La vera arte negromantica si leva e vi grida di andarvene!».<sup>10</sup>

Non solo le tecniche di riproduzione visiva andavano incontro alla morte per mano della fotografia. Walter Benjamin, nel celebre saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), sostiene che la fotografia avrebbe accelerato il declino del capitalismo stesso, trasformando inesorabilmente l'autenticità e la sua aura in merce. In quanto manifestazione meccanica del modo di produzione capitalista, la fotografia portava necessariamente i semi dell'implosione e del declino del capitalismo. Nel racconto dialettico di sacrificio e resurrezione fatto dal filosofo, l'aura sarebbe morta per mano della fotografia prima che le relazioni sociali autentiche potessero essere riportate in vita. Come dice Benjamin, dal capitalismo «ci si poteva aspettare non soltanto uno sfruttamento sempre più intenso dei proletari, ma anche, in definitiva, il prodursi di condizioni che avrebbero reso possibile la soppressione del capitalismo stesso».<sup>11</sup> Il capitalismo è dunque il peggior incubo di se stesso, dal momento che i suoi mezzi di sostentamento sono anche il suo veleno. Per Benjamin, la fotografia condivide lo stesso duplice carattere. Come il dagherrotipo, è una forza insieme positiva e negativa.

Benjamin non è l'unico critico del xx secolo a occuparsi di questo tema. In un saggio del 1927 intitolato semplicemente "La fotografia", Siegfried Kracauer afferma che «lo storicismo [...] si è affermato pressappoco contemporaneamente alla moderna tecnica fotografica». Infatti, dice, «allo storicismo interessa la fotografia del tempo». Quindi «la svolta verso la fotografia rappresenta il gioco d'azzardo della storia». Secondo Kracauer, questo gioco si manifesta anche nelle fotografie vere e proprie. «Accumulando fotografie su fotografie, si vorrebbe bandire il ricordo di quella morte, che è, invece, presente in ogni immagine della memoria. Il mondo è diventato [...] un presente fotografabile ed il presente fotografato è stato reso eterno; sembra strappato alla morte, ma in realtà è abbandonato in sua balia.»<sup>12</sup>

Oltre mezzo secolo dopo, Roland Barthes descrive la fotografia con parole incredibilmente simili, nel contempo spostando la sua analisi del medium

da una fenomenologia delle singole immagini a una riflessione sulla natura della morte in generale. In conseguenza della peculiare articolazione temporale della fotografia, per Barthes ogni singola fotografia è un agghiacciante *memento* della mortalità umana. La sensazione è forte soprattutto con le fotografie che lo ritraggono: «In fondo, ciò che io ravviso nella foto che mi viene fatta (l'"intenzione" con la quale la guardo), è la Morte: la Morte è l'*eidōs* di quella Foto».<sup>13</sup>

Poiché la morte è stata parte integrante della vita della fotografia, che cosa significa oggi parlare della totale e definitiva sostituzione della fotografia a opera dell'immagine digitale? Senza dubbio, nel mondo dell'impresa, soprattutto nella pubblicità e nel fotogiornalismo, i processi di produzione visiva computerizzata stanno rapidamente rimpiazzando o integrando le immagini realizzate con la macchina fotografica tradizionale. Viste le possibilità di riduzione dei costi, probabilmente non ci vorrà molto perché le fotografie a base argentea vengano del tutto sostituite dal digitale. In fin dei conti, scansionando e manipolando i bit delle immagini esistenti o fabbricandone di artificiali sullo schermo (o entrambe le cose), gli informatici possono produrre immagini che, una volta stampate, per aspetto e qualità sono indistinguibili dalle fotografie tradizionali.

La differenza principale è che, mentre la fotografia ancora rivendica una qualche obiettività, l'immagine digitale è un processo dichiaratamente artificioso. Trattandosi di una pratica nota per essere una montatura, essa abbandona finanche la retorica della verità, tanto importante per il successo culturale della fotografia. In effetti, come suggerisce il suo nome, la digitalizzazione restituisce la produzione di immagini fotografiche all'estro e alla creatività della mano dell'uomo (ovvero delle sue dita). Perciò le immagini digitali sono essenzialmente molto più vicine all'arte e alla finzione che alla documentazione e alla realtà.

Ciò costituisce un problema per i settori che fanno affidamento sulla fotografia come veicolo di informazioni meccanico e quindi non soggettivo. Molti giornali europei, desiderosi di preservare l'integrità dei loro prodotti, hanno discusso dell'aggiunta di una *m* (per "manipolazione") ai crediti delle immagini modificate in digitale.<sup>14</sup> Naturalmente, dato che i crediti non direbbero ai lettori che cosa è stato soppresso o ritoccato, potrebbero semplicemente mettere in dubbio la veridicità di ogni immagine che appare sui giornali. Il dilemma è più retorico che etico: i giornali hanno sempre manipolato le immagini in un modo o nell'altro. Il tanto proclamato avvento della digitalizzazione comporta solo di doverlo ammettere con se stessi e, forse, anche con i propri lettori.<sup>15</sup>

Questo è un punto importante. La storia della fotografia è piena di immagini che in un modo o nell'altro sono state manipolate. Anzi, si potrebbe

dire che la fotografia non è altro che questo. Non parlo solo di quelle famose fotografie in cui per ragioni politiche sono state aggiunte o cancellate figure: dico che la produzione di tutte le fotografie richiede interventi e manipolazioni. Dopotutto, che cos'è la fotografia se non la manipolazione di livelli di luce, tempi di esposizione, concentrazioni chimiche, gamme cromatiche e così via? Con il mero atto di trascrizione del mondo in immagine, delle tre dimensioni in due, i fotografi inevitabilmente falsificano le immagini che creano. L'artificio, di un tipo o di un altro, è quindi una parte ineliminabile della vita fotografica. Rispetto al dato fenomenologico le fotografie non sono più o meno "veridiche" delle immagini digitali.

Questo argomento ci riporta al dilemma ontologico della fotografia, alle operazioni analogiche che si suppone determinino la sua identità come medium. Va ricordato che Barthes non considerava la somiglianza alla realtà un criterio per definire la fotografia. A suo parere, una persona può non corrispondere al suo ritratto fotografico, ma si può almeno essere sicuri del fatto che lui o lei a un certo punto sia stato di fronte alla macchina fotografica. Che sia stato presente nel tempo e nello spazio. Perché il tratto distintivo delle fotografie è la subordinazione a una presenza originaria, un referente nel mondo materiale che in un certo momento è davvero esistito e si è impresso su un foglio di carta fotosensibile. La realtà può essere trascritta, manipolata o ritoccata, ma la fotografia non ne mette in dubbio l'effettiva esistenza.

Anzi. La credibilità della fotografia è stata a lungo basata sull'unicità della sua relazione indicale con il mondo che raffigura, considerata fondamentale per il suo funzionamento come sistema di rappresentazione. Come un'orma sta a un piede, così una fotografia sta al suo referente. È come se gli oggetti allungassero la mano e toccassero la superficie di una fotografia, lasciando una traccia, fedele alla forma dell'oggetto originale quanto una maschera mortuaria al volto del defunto. La fotografia è il *memento mori* autoprodotta del mondo. Per questa ragione una fotografia è stata generalmente ritenuta una prova dell'esistenza dell'oggetto ritratto, anche se non della sua verità.

La digitalizzazione, d'altro canto, può produrre immagini similfotografiche apparentemente senza alcun referente diretto nel mondo esterno. Mentre una fotografia è scritta dalle cose che rappresenta, le immagini digitali possono essere originate anche solo da un programma informatico. Possono ancora essere "indici", ma i loro referenti sono circuiti differenziali e astratte banche dati di informazioni (che nella maggior parte dei casi includono l'aspetto del fotografico). In altri termini, le immagini digitali sono non tanto segni della realtà quanto segni di segni. Sono rappresentazioni di quanto è già percepito come una serie di rappresentazioni. Questo è il motivo per cui le immagini digitali non sono turbate dal futuro anteriore della presenza, il "questo è stato" e

"questo sarà" che animano la fotografia. Le immagini digitali sono nel tempo ma non del tempo. In questo senso, la realtà che il computer presenta si può definire virtuale, una mera simulazione della realtà analogicamente e temporalmente garantita che la fotografia promette. E naturalmente, quando si cerca di proteggere la fotografia dall'attacco del digitale, in fin dei conti si sta difendendo questa realtà.

Ma in che modo la realtà, ovvero la fotografia, viene minacciata? A chi conosce la storia della fotografia dovrebbe essere chiaro che un cambiamento nella tecnologia visiva non causerà, in sé e per sé, la scomparsa della fotografia e della cultura che sostiene. La fotografia non è mai stata una tecnologia qualsiasi; i suoi quasi due secoli di sviluppo sono stati segnati da numerosi esempi concorrenti di innovazione e obsolescenza tecnologica, senza che la sopravvivenza del medium in sé venisse minacciata. Anche se continuiamo a identificare la fotografia con certe tecnologie arcaiche, come la camera oscura e la pellicola, queste stesse tecnologie incarnano l'idea di fotografia o, più precisamente, un'economia persistente di desideri e concetti fotografici. I concetti iscritti in questa economia includono nozioni come natura, sapere, rappresentazione, tempo, spazio, soggetto osservatore e oggetto osservato. Così, per tentare una definizione provvisoria, la fotografia è il desiderio, più o meno conscio, di orchestrare una particolare serie di relazioni tra questi vari concetti.

Finché persisteranno i concetti e le relazioni, così farà anche la cultura fotografica di qualunque tipo. Anche se un computer rimpiazza la tradizionale macchina fotografica, il computer continuerà a dipendere dal pensiero e dalla visione del mondo degli umani che lo programmano, controllano e dirigono, proprio come fanno ora con la fotografia. Così, finché sopravviverà il genere umano, anche i suoi valori e la sua cultura sopravviveranno – non importa quale strumento di produzione visiva l'uomo sceglierà di usare.

Ma sono davvero ancora con noi sia "l'umano" sia "il fotografico"? La tecnologia da sola non determinerà il futuro della fotografia, ma le nuove tecnologie, in quanto manifestazioni della più recente visione del mondo della nostra cultura, possono almeno darci alcune indicazioni essenziali del suo attuale stato di salute. La digitalizzazione, la chirurgia protesica ed estetica, la clonazione, l'ingegneria genetica, l'intelligenza artificiale, la realtà virtuale – ciascuno di questi ambiti di attività in espansione mette in discussione la presunta distinzione tra natura e cultura, umano e non umano, reale e rappresentazione, vero e falso – tutti concetti dai quali l'epistemologia del fotografico è finora dipesa.

Nel 1982 il film *Blade Runner* ha guardato nel prossimo futuro e ha ipotizzato che diventeremo presto tutti replicanti, fabbricati dalla cultura socio-me-

dico-industriale dell'inizio del XIX secolo come "più umani degli umani", simulazioni viventi di quello che si immagina sia l'umano. Il lavoro di Deckard in veste di *blade runner* è distinguere l'umano dal replicante, una distinzione possibile ironicamente solo quando egli accetta di diventare la protesi di una macchina vedente. All'inizio del film egli crede di sapere cosa sia e non sia un umano, ma, più intensamente guarda, meno chiara diventa la distinzione (i replicanti hanno anche delle fotografie, proprio come le sue!). Alla fine deve abbandonare il tentativo, incerto perfino sullo stato della propria soggettività. Il suo dilemma è cruciale: egli ha identificato l'altro, ed è lui stesso.<sup>16</sup>

Il XXI secolo è alle porte, e ormai nessuno dei miei lettori è più un essere "naturale", la cui carne non sia stata nutrita da grano, latte o manzo geneticamente migliorati e il cui corpo non abbia subito una qualche forma di intervento medico, dai denti artificiali alla vaccinazione preventiva alla chirurgia correttiva. Le zucchine vengono "potenziate" tramite ormoni umani della crescita. I maiali vengono allevati per produrre carne geneticamente identica a quella degli umani. Chi può più affermare con certezza dove finisce l'umano e inizia il non umano? Siamo già tutti dei replicanti.

Non che questo dilemma sia una novità. Come ogni altra tecnologia, il corpo è sempre stato in perenne metamorfosi. Oggi è diverso il grado in cui la sua permeabilità è parte visibile della vita quotidiana, una situazione che insiste su una rigorosa messa in dubbio non solo del corpo ma anche dell'esatta natura dell'umanità. Siamo entrati in un'epoca in cui l'umano e tutto ciò che gli è annesso non può più rimanere un ambito di conoscenza stabile, proprio perché l'umano non può essere chiaramente identificato. E se l'umano è sottoposto a cancellatura, la fotografia e la cultura fotografica possono rimanere semplicemente come prima?

Indizi di ciò sono tutt'intorno (e perfino dentro) di noi. La filosofia contemporanea solleva seri interrogativi sulla stabilità concettuale dell'indice sul quale si suppone si basi l'identità della fotografia. Le fotografie sono privilegiate rispetto alle immagini digitali perché sono segni indicali, immagini incise da oggetti reali ai quali fanno riferimento. Con ciò si intende che, a prescindere dal grado di mediazione introdotto, le fotografie in definitiva sono impronte dirette della stessa realtà. Come fa notare Derrida, negli scritti di Peirce «la cosa stessa è un segno [...] quando c'è un senso ci sono solo segni».<sup>17</sup> In altre parole, la semiotica di Peirce, sulla quale si basa la stabilità analogica della fotografia, vorrebbe farci riscrivere la fotografia come una firma di segni, riconoscendo che è contemporaneamente un processo digitale.

La filosofia ci fornisce un modo per affrontare la complicata identità della fotografia. Certi sviluppi nel mondo artistico ce ne offrono un altro. Si diceva che la fotografia era tormentata dal fantasma della pittura. Si diceva. Perché

oggi è la fotografia a ossessionare. Mentre una volta la fotografia era misurata secondo le convenzioni e i criteri estetici della pittura, oggi la situazione è assai più complicata. Chi potrebbe negare che gran parte dell'arte più interessante degli ultimi anni è stata interamente coinvolta nel fenomeno fotografico? David Salle, Cindy Sherman, Laurie Anderson, Jeff Koons, Gerhard Richter: l'opera di ciascuno di questi artisti è abitata da una fusione tormentata di reale e fittizio, referente e riferimento, una fusione generata direttamente dal loro sfruttamento della fotografia.

La fotografia artistica postmoderna, come quella prodotta da Sherman, riflette ossessivamente su se stessa, si riproduce citando parassitariamente immagini selezionate dalla stessa storia illustrata della fotografia. Secondo critici come Paul Virilio: «Il fotografo, completamente indifferente, sembra ormai incapace di trovare qualche cosa di nuovo da fotografare».<sup>18</sup> La fotografia della fotografia del Postmodernismo (la sua produzione di "fotografia" come contrapposta alle mere fotografie) non è stata generata dall'indifferenza, ma dal suo contrario – da un interesse per le differenze che la fotografa nutre nei confronti di se stessa, da un'interrogazione del tradizionale desiderio avanguardistico per il "nuovo" e dal riconoscimento un po' ansioso del fatto che la fotografia aveva precedentemente trascurato la propria identità come degna di seria esplorazione.

In concomitanza con un ritorno alle strategie del movimento concettuale dei tardi anni sessanta e dei primi anni settanta, molte immagini fotografiche contemporanee vengono ora fatte ricomparire come solide trasfigurazioni di vetro, legname, gesso, cera, vernice, grafite, piombo, carta o vinile. Come se volessimo impantanarci per sempre nella distinzione tra prendere e fare, immagine e pensiero, ci troviamo di fronte a solidi foto-oggetti progettati per essere visti piuttosto che capiti. Allo stesso tempo il confine tra la fotografia e altri medium come la pittura, la scultura e la performance è stato reso sempre più poroso, lasciando che il fotografico risieda ovunque, ma in nessun luogo preciso. Con questa postfotografia entriamo in un'era posteriore, anche se non ancora del tutto oltre la fotografia. Come un fantasma, l'apparizione del fotografico continua a sorprenderci con la sua presenza, molto tempo dopo che la sua manifestazione originale è sembrata allontanarsi dalla scena. In altre parole, anche se la fotografia come entità separata potrebbe presto scomparire, il fotografico come vocabolario di convenzioni e riferimenti continua a vivere in uno splendore costantemente in crescita.<sup>19</sup>

La fotografia, sembra, è una logica che ritorna continuamente a tormentare se stessa. È il suo stesso "medium". Ciascuna delle mie storie di fantasmi ha mostrato la qualità enigmatica della morte della fotografia o, più precisamente, ciascuna ha sottolineato la necessità di mettere in dubbio la nostra

attuale comprensione dei concetti stessi di “vita” e “morte”. Dato l’avvento di nuovi processi di produzione visiva, la fotografia potrebbe infatti essere sul punto di perdere il suo posto privilegiato all’interno della cultura moderna. Questo non significa che non si creeranno più immagini fotografiche, ma segnala la possibilità di una drammatica trasformazione del loro significato e del loro valore, e dunque del significato attuale del medium. A ogni modo, qualsiasi mutamento simile nel significato avrà a che vedere tanto con i cambiamenti epistemologici generali quanto con l’avvento dell’immagine digitale. La fotografia smetterà di essere un elemento dominante della vita moderna solo quando il desiderio di fotografare, e la composizione peculiare di conoscenze e investimenti che questo desiderio rappresenta, saranno riconfigurati come un’altra formazione sociale e culturale. La dipartita della fotografia deve necessariamente comportare l’iscrizione di un altro modo di vedere – e di essere.

Ho suggerito che la fotografia è stata perseguitata dallo spettro di tale morte per tutta la sua lunga vita, esattamente come è stata sempre abitata proprio da quella cosa, la digitalizzazione, che si suppone le abbia assestato il colpo fatale. In altre parole, ciò che è veramente in gioco nel dibattito attuale sull’immagine digitale non è solo il futuro possibile della fotografia, ma anche la natura del suo passato e del suo presente.

## Note

### Prefazione all’edizione italiana

- 1 Jacques Derrida, *Limited Inc.*, Northwestern University Press, Evanston (IL) 1988 (trad. it. di N. Perullo, Cortina, Milano 1997, p. 139).
- 2 Vedi Geoffrey Batchen, “This Haunting”, in James Elkins (a c. di), *Photography Theory*, Routledge, New York 2007, pp. 284-286.
- 3 Steve Edwards, *The Making of English Photography: Allegories*, The Pennsylvania State University Press, University Park 2006, pp. 300-301.
- 4 La situazione è delineata in Stephen Bann, *Parallel Lines: Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France*, Yale University Press, New Haven 2001, p. 36.
- 5 Vedi Geoffrey Batchen, “Double Displacement: Photography and Dissemination”, in Thierry Gervais, (a c. di), *The Public Life of Photographs*, Ryerson Image Centre, Toronto 2015, in via di pubblicazione.
- 6 Vedi “The Mirror of Literature, Amusement, and Instruction”, in *Mirror*, 20 aprile 1839, n. 945, e *The Magazine of Science*, 27 aprile 1839, n. 1.
- 7 Friedrich Engels ha infatti individuato nel merletto un primo esempio dell’alienante divisione capitalistica della manodopera. Come dice egli stesso: «la fabbricazione del merletto è enormemente complicata da una rigida divisione della classe operaia e abbraccia un gran numero di settori» (Friedrich Engels, *Die Lage der arbeitenden Klasse in England*, Otto Wigand, Leipzig 1845; *La condizione della classe operaia in Inghilterra secondo un’inchiesta diretta a fonti autentiche*, Mongini, Roma 1899).
- 8 Questo rettangolo vuoto è riprodotto a colori in Stephen Pinson, *Speculating Daguerre: Art and Enterprise in the Work of L.J.M. Daguerre*, University of Chicago Press, Chicago 2012, tavola 24.
- 9 Oliver Wendell Holmes, “The Stereoscope and the Stereograph” (1859), in Beaumont Newhall (a c. di), *Photography: Essays & Images*, Museum of Modern Art, New York 1980, pp. 59-60.
- 10 Vedi Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1963 (“L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica”, 1966, in *Opere complete*, a c. di E. Ganni, Einaudi, Torino 2006, vol. VI, pp. 271-303); Jacques Derrida, “Implications: entretien avec Henri Ronse” (1967), in *Positions. Entretiens avec Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta et Lucette Finas*, Minuit, Paris 1972 (“Implicazioni. Colloquio con Henri Ronse”, in *Posizioni. Scene, atti, figure della disseminazione*, trad. it. di G. Sertoli, ombre corte, Verona 1999, p. 15); Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Minuit, Paris 1967 (*Della grammatologia*, a c. di G. Dalmaso, Jaca Book, Milano 2012, p. 200); e vedi anche Jacques Derrida, *La dissémination*, Seuil, Paris 1972 (*La disseminazione*, trad. it. di S. Petrosino, Jaca Book, Milano 1989).
- 11 Roland Barthes, “La mort de l’auteur”, in *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Seuil,